

MACBETH: EEN INGEWIKKELDE ECHOKAMER

Johan THIELEMANS

1. China, Rotterdam, Brussel, Antwerpen

In de voorbije maanden stond Shakespeares *Macbeth* in Noord en Zuid meermaals op de affiche. Het record ging naar Rotterdam waar niet minder dan drie versies van de Shakespearestof te zien waren. Brussel kwam erg dicht in de buurt met zowel een toneelstuk als een opera. De belangrijkste vraag bij deze overdaad blijft waarom de verschillende theatermakers zich over de lotgevallen van de Schotse koning bogen. Het is niet altijd duidelijk geworden waarom dat zo nodig moest.

Het stuk zelf is kort en krachtig. Maar het levert geen echt subtiele materie op. Het is op historische feiten gebaseerd. Er zit dus een portie realiteit in het gegeven en om dat heel tastbaar te maken, kan ik vermelden dat ik op het afgelegen Schotse eiland Iona bij het graf van Macbeth heb gestaan.

Uiteraard heeft Shakespeare de historische bronnen naar zijn hand gezet. Bij hem zien we de opgang en de ondergang van een Schots edelman. Hij wordt langzaam bevangen door ambitie, die doodzonde die zoveel Shakespeariaanse helden naar hun ondergang voert. Dit wordt rechttoe rechtaan verteld. Het psychologische verloop is dubbelsporig: aanvankelijk wil Macbeth zelf niet uit de band springen, terwijl zijn vrouw onmiddellijk de carrièremogelijkheden van haar echtgenoot ziet. Wees een man, is het devies. Pleeg een moord, is er de consequentie van. Macbeth zal aan zijn vrouw toegeven, en de koning uit de weg ruimen om zelf de troon te beklimmen. Maar eens de daad gesteld, wordt Macbeth in de netten van de paranoia gevangen. Hij voelt zich constant bedreigd, en weet maar één uitweg. Elke mogelijke rivaal moet uit de weg worden geruimd. Hij stapelt de moorden op, tot aan zijn ondergang.

Het andere spoor bewandelt zijn echtgenote. Zij kan de moord op de koning niet verwerken en gaat aan schuldbesef in waanzin ten onder.

Het is een vrij eenvoudig gegeven, en *Macbeth* is één van de weinige stukken waar Shakespeare geen zijpaden inslaat. De kwaliteit van het stuk schuilt in een aantal mooi geformuleerde monologen. De beste ervan geeft uiting aan de absolute wanhoop en het ongebreidelde pessimisme die men in zovele stukken uit die

periode ontmoet. 'Het leven heeft geen zin' is hier de zedenles van het bloederig spektakel. Net zoals in de andere stukken komt het grote inzicht op het ogenblik dat de hoofdpersoon volledig aan de grond zit. Pas als we mislukt zijn, is er ruimte voor bezinning. Wat daar op volgt kan alleen de dood of de totale ondergang zijn.

Zo verteld biedt het stuk geen problemen. Maar Shakespeare had met dit koningsstuk nog andere bedoelingen. Hij wilde zijn eigen soeverein plezier. Toevallig had Jacobus I een grote belangstelling voor heksen, zo sterk dat hij er niet alleen een boek aan wijdde maar dat hij ook vreesde dat de slechte geesten hem naar het leven stonden. Het kan verklaren waarom Shakespeare in de kroniek van Holinshed precies deze Schotse koning koos. Dat de heksen in raadsels spraken en de retorische truc van de *equivocation* gebruikten, de dubbelzinnigheid waarvoor de jezuïeten berucht waren, was het politieke trekje dat Shakespeare er aan toevoegde. Verder verwerkte hij er een stamboom in, die maar één doel had: te bewijzen dat een legitieme vorst op de troon van Engeland en Schotland zat. Vleierij en propaganda werden dus handig doorheen het historisch gegeven gemengd.

Voor de hedendaagse opvoeringspraktijk zijn het precies deze ingrepen die de grootste problemen vormen. Aan de manier waarop de heksen worden voorgesteld kan men een hele visie op het leven afleiden. De propagandistische aspecten zitten dan weer sterk in de weg van de spanningsboog, die verder zo perfect door Shakespeare is opgebouwd. Het is dan ook niet makkelijk om een overtuigende voorstelling op te zetten.

2. De heksen

De heks is in de moderne tijd blijven bestaan in kinderverhalen, en het emblematische beeld van de afzichtelijke oude vrouw is voor generaties kinderen bepaald door het personage van de slechte koningin in Walt Disney's *Snowwhite* (1939). Maar door deze belichaming wordt het begrip heks ontkracht. Men blijft met de puur emotionele combinatie zitten van slechtheid en fysieke mismaaktheid. In vele opvoeringen blijven regisseurs trouw aan dit beeld, waardoor ze de teneur van het stuk sterk verzwakken. Macbeth dreigt dan in een sprookjeslandschap rond te dwalen. Het beeld zelf duidt aan dat de regisseur aan deze bovennatuurlijke krachten geen geloof meer hecht. Hij situeert zich dan binnen de traditie van het rationalisme en het ermee samenhangende realisme. Bij zo'n nuchtere kijk op de wereld wil men deze wezens geen rol meer toekennen. Maar de

trouw aan de tekst verplicht dezelfde regisseur om de heksen toch te bewaren. Door ze in een clichématig kleedje te steken, is het of men ze buitenspel wil zetten. Het gevolg hiervan is dat elke scène met de heksen een paar gênante toneelmomenten oplevert, waarbij de toeschouwer steeds hoopt dat ze heel vlug voorbij zullen zijn.

Bij het openbloeien van de subculturen in de jaren 1960 is in de visie op heksen een grondige verandering gekomen. De irrationele krachten werden opnieuw binnengehaald, en beschouwd als de verdrongen elementen waarmee de officiële cultuur zijn gezag wist te handhaven. Al vlug volgde daarop een grondige bezinning op het fenomeen. De heks werd het symbool van de speciale macht en het unieke weten dat vrouwen bezitten. Mannen zijn zo bang van deze vrouwelijke almacht, dat ze dat weten gewelddadig hebben uitgeroeid. In deze visie wordt de heks de belichaming van een verloren wijsheid.

Binnen deze gedachtegang speelt de tekst die Shakespeare aan de heksen gaf, een extra-literaire rol. Het gaat dan niet langer over vage, fantaisistische handelingen, maar om concrete recepten. De heksen in *Macbeth* worden dan een belangrijk historisch document. Dat de formules correct zijn, spreekt vanzelf, gegeven de concrete interesse van koning Jacobus I in de demonologie. Deze was niet gediend met wat folkloristisch gestamel. Hekserij was voor hem een wetenschap.

Zo zien we dat de problematische scène waarmee het stuk aanvangt, zeker niet naar de ongevaarlijke wereld van het sprookje mag voeren. In de jaren 1970 leidde dat tot de radicale keuze die Trevor Nunn bij de Royal Shakespeare Company maakte: zijn *Macbeth* (fenomenaal vertolkt door Ian McKellen) was het hele stuk door gevangen in een heksencirkel. Dat was de uitdrukking van een boze macht, en nergens werd daar ironisch over gedaan. Deze optie maakt van de heksen een organisch deel van de gebeurtenissen.

In de producties van het afgelopen jaar kon men, zoals te verwachten, een aantal sterk uiteenlopende voorstellen zien. Bij Gerardjan Rijnders bleef men bij het rationalistische standpunt. Hij liet drie acteurs wat vage bolle spiegels opsteken, van waarachter ze de teksten van de heksen schreeuwden. Dat was komisch, en dus ontkrachtend, al was het tezelfdertijd van zulk een amateuristisch niveau dat het geschreeuw eerder wrevel wekte. Deze aanpak roept onvermijdelijk de vraag op waarom je als je zo de kracht van de heksen ontkent, überhaupt *Macbeth* wil spelen.

Aan de volstrekt andere kant stond de benadering van de Chinese regisseur Wu Hsing Kuo. Hij reduceerde in *Kingdom of Desire*, zijn bewerking van de *Macbeth*-stof, de drie heksen tot één witte heks, een woudegeest zoals die in traditionele Oosterse verhalen voorkomt. Daar Wu Hsing Kuo de klassieke beeldtaal gebruikt van de Opera van Peking, levert het ogenschijnlijk geen probleem op.¹

In Brussel bij de bottelarij/KVS had Ola Mafaalani een esthetische omweg gekozen. Ze liet de heksen vertolken door een zangeres, die fragmenten uit Verdi's opera *Macbeth* zong. Binnen dit eigenzinnige concept werkte de muziek als een vreemd element. Ze kwam, letterlijk, uit een ander universum. Maar daar de zangeres een avondjurk droeg, sloot het beeld dat Mafaalani gekozen had, aan bij het nieuwe respect voor het vrouwelijke weten, dat zo sterk gepropageerd wordt door het nieuwe feminisme. Later laat Mafaalani deze 'heks' neerschieten door Macbeth, waarbij ze suggereert dat de koning zich niet kan blijven verschuilen achter zogenaamd duistere krachten. Macbeth toont door deze daad dat hij volledig verantwoordelijk is voor de eigen daden.



Macbeth van G. Verdi door De Munt (Foto: Johan Jabobs)

Tot op dat ogenblik kreeg de tekst dankzij de operastem een grotere draagkracht, precies omdat de aria's haaks stonden op de rest van de vorm. Aangezien er in het Italiaans gezongen wordt, luidt de naam van de koning nu Macbetto, een vorm van de naam die gretig door de acteurs wordt overgenomen.²

Dat brengt ons dan onmiddellijk bij de echte opera, zoals die te zien was in de Muntchouwburg in een regie van de Engelse regisseur Keith Warner. Bij Verdi zijn de drie heksen uitvergroot tot een dameskoor, verdeeld in drie groepen. De muziek die hij hierbij gebruikt, klinkt vrij banaal en vrolijk. Het is merkwaardig dat Verdi zijn heksen buiten de romantische traditie van de griezel plaatst. Regisseurs als Keith Warner luisteren echter niet naar de oppervlakkige emotionele impact van de huppelende muziek, maar blijven trouw aan de sfeer van het nachtstuk dat Shakespeare geschreven heeft. Het beeld staat dan haaks op de muziek, want men wil toch iets van de duistere kracht suggereren. Warner laat deze heksen eenvoudige zwarte jurken dragen, en zet iedereen een donkere bril op. Dat geeft onmiddellijk het nodige dreigende effect.³

Wanneer de heksen een tweede maal op de scène verschijnen, laat Warner zich echter verleiden tot een totaal verkeerde inval, ook al stoelt hij op een doordenkertje. Wanneer Macbeth naar de heksen terugkeert om verdere voorspellingen af te dwingen, betrapt hij hen terwijl ze hun wonderlijke drankjes aan het bereiden zijn. Dat bereiden heeft Warner erg letterlijk genomen. De heksen zijn allen gekleed in de witte schorten van koks in een hotelkeuken. Ze bereiden dus werkelijk een heksenmaal (waarbij ze rondzeulen met het afgesneden hoofd van een slachtoffer). Heksen als koks, het is nog niet eerder vertoond. Het levert een paradoxaal resultaat op waarbij Verdi's muziek een veel onheilspellender indruk nalaat dan de beelden op de scène.

In Rotterdam bij het Ro Theater had Alize Zandwijk voor de zuiverste oplossing gekozen. De heksen bestonden uit een volwassene en twee kinderen. Ze waren zowat de hele vertoning op het toneel aanwezig. Ze gaven de eerste impuls aan de actie, en bleven verder getuige van de resultaten van hun woorden. Hun kleding verraadde dat ze tot de arme mensen behoorden, wat tot spanningen leidde met de leden van de adel. Na elke dood kwamen ze even in actie: ze tekenden rond ieder lijk een witte krijtlijn, zoals dat bij een forensisch onderzoek gebeurt. De witte silhouetten bleven op de vloer de stille getuigen van de vele misdaden. De heksen raakten het gestorven personage aan, en de acteur stond op en werd door hen van het toneel geleid.

Het is leerrijk om de keukenscène van Keith Warner te plaatsen naast de oplossing van Zandwijk. Bij haar werd er op een klein vuur gekookt. Het was een kleine, banale handeling, zoals dat bij rituelen, die een grote kracht heten te hebben, gebruikelijk is. Zandwijk toonde dat ze zuiver aanvoelde wat de essentie van het ritueel is. Meteen laten we onze rationele oordelen weg, en aanvaarden we, voor de tijd van een voorstelling, het bestaan van onbekende machten. Het is een *ij-effect*, dat we nodig hebben om de fictie te laten werken met de rust van het vanzelfsprekende. Als we de heksen met eenvoud en respect benaderen, zijn ze theatraal geen probleem.

3. Overjaarse propaganda

Dat Jacobus I al dan niet recht had op de troon van Engeland, kan ons vandaag niet meer schelen. Voor Shakespeare was dat vanzelfsprekend belangrijk, want hij schreef binnen een systeem waarbij hij ook een lakei van de vorst was. Het toeval wil dat Shakespeare met de genealogische scène één van de zwakste teksten uit zijn carrière heeft geschreven. De heksen, onder de leiding van Hecate, laten acht schimmen de revue passeren. Het is duidelijk dat een hedendaags publiek daar geen enkele boodschap aan heeft.

In de meeste producties wordt deze scène dan ook drastisch ingekort. Bij de Chinese versie gaat dat het verst. Daar Wu Hsing Kuo de actie naar China verplaatst, kan hij radicaal deze scène schrappen. Hij geeft aan Fleance, de zoon van Banquo, de rol van de wreker van het onrecht. Omdat deze bewerking geen rekening hoeft te houden met de historische werkelijkheid, kan ze gewoon gebruik maken van een beter scenario. De winst is groot want Wu Hsing Kuo kan hierdoor een zuivere spanningsboog uittekenen.

In Rotterdam worden de koningen gereduceerd tot de verschijning van een kind-koning, omdat in deze versie kinderen een belangrijke, symbolische rol worden toebedacht.

Bij Verdi is de oorspronkelijke scène merkwaardig genoeg bewaard gebleven. Nochtans moet men bij een libretto elk toneelstuk drastisch inkorten. Maar Verdi was meer dan alleen maar een componist. Hij had ook een grote passie voor toneel. Vergeten we niet dat hij zelf regisseerde. Hij wist dat in Engeland bij voorstellingen van *Macbeth* interessante theatertrucs werden gebruikt. Wat hem daarbij bijzonder intrigeerde was de scène met de verschijningen. De Engelsen gebruikten hierbij een magische lantaarn.⁴ Dat wilde Verdi absoluut aan

zijn Italiaans publiek laten zien. Het jammerlijke resultaat is dat de overbodige genealogische scène volledig op muziek is gezet.⁵ Tot overmaat van ramp krijgt de wankele Shakespeare-tekst de minst geïnspireerde muziek. Dat betekent dat we deze banaliteiten vandaag nog altijd moeten ondergaan, want in de opera nog meer dan in het theater heerst er de overtuiging dat trouw aan de tekst van de meester een heilig principe is. Elke regisseur moet dan maar wat bedenken om de verschijningen verteerbaar te maken. In het concept van Keith Warner past geen oogverblindend effect. Hij lost het met karige middelen op: de verschillende koningen duiken vanachter een tafel op. Deze oplossing is niet meer dan acceptabel.

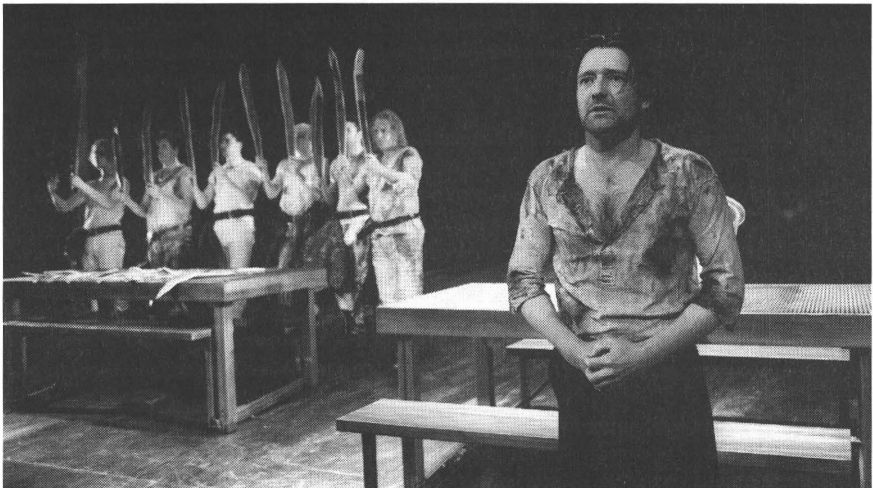
De minst begrijpelijke optie wordt geleverd door Gerardjan Rijnders. Hij laat de hele tekst spelen, waarbij de koningen op een erg lullige manier verschijnen, achter op het toneel, in een spleet tussen twee panelen. Van Bokma als Macbeth wordt gevraagd om met veel opwinding de stoet te zien voorbijtrekken. Afgaande aan het potje verveling dat dit alles met zich meebrengt, lijken hier de grenzen van respect voor de tekst ver overschreden.

4. Wandelend woud en een doodstrijd

Als de heksen al een theatraal probleem vormen, dan gaan ze zelf nog een stapje verder en zadelen ze met hun voorspellingen de regisseurs met een aantal extra moeilijkheden op. Ze vragen niets minder dan dat er een woud zou wandelen, en dat er ook op het toneel gestreden zou worden. Bij de Chinese opvoering is dat geen moeilijkheid. Bij de Chinese opera is de acrobatische lenigheid van de acteur/zanger een vanzelfsprekend gegeven. De acteurs tuimelen, rollen en springen dat het een lieve lust is. De realiteit van het vechten wordt omgezet in een virtuoos theatraal gebeuren, waar zowel toneel, ballet als circus elkaar kruisen. Wu Hsing Kuo heeft in *The Kingdom of Desire* voor de dood van Macbeth een twee meter hoog platform laten aanrukken. Macbeth (door Wu Hsing Kuo zelf vertolkt) trekt er zich op terug. Als de aanvallers zijn kasteel komen bestormen, wordt Macbeth door pijlen beschoten - een duidelijke verwijzing naar de laatste scène uit de film *The Throne of Blood*, de Japanse versie van het verhaal zoals het in 1957 verteld werd door Akira Kurosawa. Als Macbeth tenslotte dodelijk getroffen wordt, draait de acteur zich met de rug naar het publiek en maakt een achterwaartse tuimeling, zodat hij twee meter lager op de bühne terecht komt. De stunt is een hoogtepunt zoals dat in de Chinese opera past. Tezelfdertijd werkt het gebaar als een symbool, want dit is een fenomenale val van wie zichzelf hoog, te hoog geplaatst heeft.

In Rotterdam is er voor spektakel van een andere orde gezorgd. Macbeth, met brillen vertolkt door Steven van Watermeulen, ziet de achterwand openscheuren, waardoor een mensenmassa, met stokken in de hand, zichtbaar wordt. Vooraan staan vier saxofoonspelers die een koraal van Bach spelen. Meteen is het pal staande leger als een goede macht geduid. Van Watermeulen stormt brullend op de groep mensen af, roept over winden en stormen (zijn wanhoop verbindend met deze van Koning Lear). In de opwindning passeert de belangrijke monoloog *Life is a tale ... told by an idiot* zonder dat hij bijdraagt tot de bredere betekenis van het stuk. Van Watermeulen krijgt, uitzinnig van woede: "Kap, kap, kap", een verwijzing naar de tekst van Jan Decorte en dat krijgt meer gewicht dan de woorden van Shakespeare. De wilde gebaren doen de toeschouwer meteen terugdenken aan het eerste beeld van de voorstelling, waarbij een kind, in een harnas, even wild en blind met een zwaard stond te zwaaien. Er volgt dan een tweegevecht in regel, waarbij Macbeth het onderspit delft.

In Amsterdam blijven we geconfronteerd met een ironische aanpak, die in zijn leegheid nietszeggend is. Het woud bij Dunsinane wordt verbeeld door een zestal acteurs, die achter een tafel staan en zich 'verschuilen' achter sanseveria-bladeren. Daar deze 'vrouwentongen' in Nederland staan voor absolute burgerlijkheid, moet hier een soort commentaar op Macbeth gezocht worden. Daarna volgt er een summier duel, waarop Macbeth in een grote schaal water verdrinken wordt.



Macbeth door Toneelgroep Amsterdam.

Op de voorgrond: Pierre Bokma (Foto: Serge Ligtenberg)

Bij Keith Warner wordt er rond de dood van zowel Macbeth als van Lady Macbeth een reeks beelden gesponnen die de stof wel een heel duidelijke hedendaagse lezing willen geven. Om dit goed te begrijpen moeten we eerst teruggaan naar de ouverture van de opera. Warner gebruikt de abstracte muziek van Verdi als filmmuziek. Hij laat een heel verhaal afspelen, vooraleer de eerste noot gezongen wordt. Zo zien we een peloton terroristen (of geheime politie - *special branch* ?) een man naar binnen sleuren (waarschijnlijk de opstandige Macdonwald), hem op een slachtbank leggen en zijn hoofd afkappen (wat de heksen goed uitkomt, want even later gaan ze met het hoofd stoeien⁶). Deze politieke moord maakt de baan vrij voor de eerste voorspelling van de heksen. Als ze Macbeth uitroepen tot heer van Cawdor, dan heeft het publiek al de nodige visuele informatie gekregen om de voorspelling te kunnen duiden.

Voor de dood van Lady Macbeth heeft Warner een heel moderne situatie gekozen. Op de scène staat er een prachtige kachel (uit de heksenkeuken overgebleven). Op het einde van haar aria verlaat Lady Macbeth het toneel niet, maar



Macbeth door de bottelarij/KVS: Steve Geerts als Macbeth
(Foto: Patrick De Spiegelaere)

gaat ze met haar hoofd in de oven liggen en wacht op het bedwelmend en dodend gas. Het is een beeld dat verwijst naar de *kitchen sink*-drama's uit de jaren 1950 en dat aan Lady Macbeth een direct herkenbare sociale positie verleent. Het gaat hier duidelijk niet om een adellijke dame, een punt dat bij Warner heel belangrijk is.

Wanneer Macbeth op het einde van het stuk dan gedood wordt, wordt hij evenzeer brutaal onder handen genomen, maar deze keer door een peloton heuse soldaten, in dienst van Malcolm. Macbeth komt op zijn beurt op de slachtbank terecht, hij ook wordt onthoofd.⁷ Daarna verschijnt de nieuwe koning van Schotland, maar Keith Warner heeft meteen duidelijk gemaakt dat dit niet veel goeds voor de toekomst belooft. Malcolm gaat dan ook regelrecht in de fauteuil van Macbeth zitten. De maalmachine van de geschiedenis maalt gewoon verder. Met deze lezing sluit Warner naadloos aan bij een politieke traditie die in Engeland teruggaat op de lezing van de koningsstukken door John Barton en Peter Hall, toen zij in de jaren 1960 de Royal Shakespeare Company leidden. Peter Hall ging er toen van uit dat de mens een dier was, gedreven door de drang om te domineren. Een dergelijke pessimistische visie sloot aan bij Jan Kott, de Poolse criticus die in zijn invloedrijke studie *Shakespeare Our Contemporary* (1961) ook gesteld had dat de geschiedenis alleen maar slachtoffers maakt en dat de koningen in Shakespeare komische slachtoffers zijn. De interpretatie van Warner stoelt dus op een respectabele traditie, waar een linkse kritiek samengaat met een diep pessimisme. Het volk, dat dankzij het koor in de opera prominent aanwezig is, blijft vragende partij, want het blijft gekluisterd, uitgebuit en verneerd achter. Dit wordt door Warner met Brechtiaanse beelden duidelijk gemaakt.

Het wonderlijkst is de behandeling van de dood in de bottelarij/KVS. Mafaalani heeft in de abstracte ruimte van het toneel een bar geïnstalleerd. Telkens wanneer er iemand sterft, wandelt hij of zij naar een barkruk, en brengt daar de rest van de avond rustig drinkend door. Hiermee sluit Mafaalani zich aan bij een visie op de dood, die voor het eerst pakkend gestalte werd gegeven door Jan Lauwers in zijn bewerking van *Julius Caesar*. Alle slachtoffers vonden zich bij hem terug in een hiernamaals waar ze gelukkig op speelgoedpaardjes de tijd doorbrachten. De dood wordt hierdoor zijn tragische kant ontnomen. Het is niet meer dan de rustige slaap, de enig mogelijke verlossing van al onze zorgen. Het sterven wordt een opluchting en de hele beklemmende erfenis van de christelijke traditie gaat in rook op. De metafysische angst die *Hamlet* zo treffend in *To be or not to be* heeft verwoord, behoort tot het verleden. Het is een beeld van de dood dat in de jaren 1990 vaak is teruggekomen. Niet de dood, maar het leven zelf is het probleem.

Bij de dood van Macbeth gaat Mafaalani echter anders te werk. Macduff, de edelman die de moord op zijn vrouw en kinderen moet wreken, bevindt zich onder het publiek. Van daaruit meldt hij Macbeth (Steve Geerts) dat hij niet uit een vrouw geboren is. Maar de executie stelt hij nog even uit. Hij bindt Macbeth aan een paal, terwijl twee medestanders tomaten aan het publiek uitdelen. Macbeth, de schurk, staat nu aan de schandpaal. Het publiek wordt verzocht om hem te bekogelen, met de woorden: "Laat u eens goed gaan". De 'straf' van Macbeth ligt nu in de handen van het publiek. Het moet kiezen: gooien of niet gooien. Maar wie naar Macbeth gooit (en dat wordt bij vele vertoningen met enthousiasme gedaan), verwacht acteur met personage. We zijn dan net in de negentiende eeuw, waarbij de schurk uit het melodrama op straat werd achterna-gezet. Of, een andere gedachte die hierbij opkomt, hoe vlug kan je een publiek verleiden tot het loslaten van het vleugje beschaving, zodat atavistische neigingen ongeremd naar boven komen. Je kan ook besluiten om niet te gooien, omdat je gewoon een acteur niet bekogelt. Aan manipulatie moet je zelf een halt toe roepen. Het is duidelijk: Ola Mafaalani heeft een moment van morele keuze voor het publiek ingebouwd, een situatie die als het ware de handtekening van haar werk als regisseuse draagt. Ze toont op dat concrete ogenblik dat ze niet vrijblijvend toneel wil maken, maar dat ze het publiek wil dwingen om kleur te bekennen. We zijn dan misschien even buiten het stuk, of toch ook weer niet, want Shakespeare heeft het over de donkerste drijfveren van de mens, en Mafaalani weet met een handomdraai grote delen van de toeschouwers tot op de rand van het duistere gat te voeren.

5. Een ander licht op de tekst

In Amsterdam heeft Gerardjan Rijnders van het duivelse koningspaar een kibbelend koppel gemaakt. Al plaatst hij de actie in een ruimte met heroïsche afmetingen, toch reduceert hij zijn helden tot kleinburgers. Van bij de aanvang benadrukt hij dat Macbeth (een vrij routineuze Pierre Bokma) met gewetensproblemen te kampen heeft. Voor en na elke daad zit hij te tobben. Hij is een angstig mannetje dat tenslotte toch overgaat tot zijn wrede daden. Men vindt hier een vage schets van wat een interessante lezing zou kunnen zijn. De 'menselijkheid' van Macbeth, die hij uit door een manifeste aanwezigheid van zijn 'geweten', leidt nergens heen, want na het gepieker, gaat hij toch tot de daad over. Dat hij daarbij schrikt en beeft, brengt hem niet dichter tot ons. De drang om heerser te zijn en te blijven blijkt veel groter dan het matte tegengewicht dat het geweten leveren kan. Naast hem staat een Lady Macbeth die aanvankelijk de leiding neemt. Maar erg sterk is ze daarom nog niet. Bij het plegen van de moord op

koning Duncan zien we alleen twee knoeiende angsthazen. Hier zijn incompetente moordenaars aan het werk, die dankzij een vleugje geluk niet ontmaskerd worden. Wanneer Lady Macbeth gek wordt, voegt Rijnders er een merkwaardige toets aan toe. Zij is hoogzwanger. In dit stuk dat over afstammelingen gaat, maakt het de wanhoop van Macbeth slechts groter, wanneer hij hoort dat zijn vrouw zelfmoord heeft gepleegd. Dit blijft een koppel zonder toekomst.⁸

Ook Keith Warner heeft merkwaardig genoeg in dezelfde scène een zwangere Lady Macbeth. Om de visie van Warner te begrijpen, moet men uitgaan van zijn overtuiging dat Shakespeare door zijn koningspaar geen verheven taal laat gebruiken. Hun Engels heeft een duidelijke kleinburgerlijke kleur. Voor Warner behoren ze niet tot de adel. Hij heeft deze lezing in een concreet beeld vertaald. Op de zijkant van het toneel staan een sofa en een lampenkap. Deze 'cosy corner' fungeert als de troon van de koning. In dat kleine, benepen koninkrijk trekt hij zich terug. Wanneer Macbeth uit de weg wordt geruimd, biedt de nieuwe koning geen alternatief, want hij gaat zich met genoegen in dezelfde sofa nestelen. Het probleem met deze politieke lezing is, dat men ze niet te ver moet doordenken. Men zou kunnen besluiten dat het kleinburgers zijn die tot alle wandaden in staat zijn om de macht te veroveren en te bewaren. Van wie de 'redding' komen moet is dan onduidelijk. Het volk, zo toont Warner, die hiermee inpraat tegen de muziek van Verdi, is lijdzaam. Al creëert hij een Brechtiaans beeld dat doet denken aan het volk uit *Die Mutter*, toch ontbreekt elk spoor van verzet en dus van hoop. Blijft de gedachte over dat eens de kleinburgerij ontmaskerd is als gevaarlijk instrument van het totalitarisme, er niet veel meer overblijft dan uit te kijken naar de aristocratie, de afwezige speler, in dit donkere spel van de geschiedenis. Zo blijkt dat wat zich als ideologiekritiek aandient, niet noodzakelijk naar progressieve conclusies leidt.⁹

Bij Lady Macbeth, de van ambitie verscheurde vrouw, onderstreept Warner tot tweemaal toe haar onvruchtbaarheid. Tijdens de ouverture laat hij haar een doodgeboren kind baren. Tijdens de gesprekken met haar echtgenoot laat Warner zien hoe sterk ze seksueel gedreven is. Het gestoei heeft blijkbaar resultaat, want wanneer ze zelfmoord pleegt, draagt ze opnieuw een kind van Macbeth.

Bij de Chinese versie is de zin van het verhaal duidelijk. Het stuk opent met een gezongen zedenles: hoe blind is de mens, hoe ijdel. Deze stelling over het zinloze van de ambitie wordt vervolgens geïllustreerd door het verhaal. Wanneer Macbeth op spectaculaire manier is omgekomen, wordt de zedenles herhaald.

Complexer is de lezing in Rotterdam. Bij het Ro Theater heeft men naast de tekst van Shakespeare ook de bewerking van Jan Decorte gespeeld. In *Bloetwollefduivel* heeft Decorte in een paar korte en krachtige scènes gebald verteld wat voor hem Macbeth betekent. Het stuk culmineert in de scène waarin Macbeth roept: "Kap, kap, kap". Deze Macbeth is dan niet meer dan een onopgegroeid kind. Hij begrijpt niets van de wereld, en kan alleen uiting geven aan een opgekropt gevoel van gewelddadigheid. Het is voor Decorte de verklaring van het geweld in de wereld.

Dat de koning niets meer is dan een volwassene die zich op het psychologisch peil van een kind bevindt, is de sleutel die beide versies tot een eenheid smeedt. Aan de kant van het Decorte-project wordt dat benadrukt door het stuk een aantal keren te laten spelen. Eerst krijgen we een versie met kinderen (in Rotterdam waren deze kinderen zo slecht begeleid, dat het eerst iets charmants had, maar daarna wat gênant en stuntelig werd). Het decor was een speelgoedkasteel. In de tweede versie werd een ander speelgoedkasteel bezet door volwassen acteurs. Het enige werkelijk sterke moment was het ogenblik waarop Herman Gilis, in de rol van de koning, uitzinnig zijn 'kap'-scène uitvoerde.

Daarna werd de tekst van Decorte in de vorm van een opera gebracht. Componist Walter Hus gebruikt hiervoor een zo enge woordenschat, dat zijn minimale muziek heel vlug gaat vervelen. Maar om het thema van het kind verder voelbaar te maken laat regisseur Guy Cassiers zijn Macbeth met zwarte legoblokjes een miniatuurkasteel maken (het was zowat de enige zichtbare ingreep van de regisseur).

Deze nadruk op het kind en zijn wreedheid vindt onmiddellijk zijn weerklank bij de Shakespeare-enscenering van Alize Zandwijk. Het verklaart het eerste beeld, waarbij een kind voor riddertje speelt. Later zullen zowel koning Duncan als Macbeth met elkaar omgaan als stoere jongens onder elkaar. Ze zitten plagend aan tafel. Wanneer Macbeth koning wordt, krijgt hij een papieren kroon op het hoofd. Zijn morele blindheid wordt geduid als een gebrek aan rijpheid.

In de tekst van Jan Decorte wordt er op het einde een religieus thema aangeraakt. Deze verwijzing naar hemel en hel krijgt ook zijn weerklank bij Alize Zandwijk. Zij bakent de verschillende episodes af met kerkmuziek. Deze wel-doende fragmenten van Bach werken als een tegengif voor de wereld van de heksen en de duivel. De twee luiken klikken dan op het einde in elkaar. De musici die de opera van Walter Hus hebben uitgevoerd, begeven zich naar de zaal waar Macbeth naar zijn ondergang loopt. Ze worden de aanvoerders van het leger,

gevormd door het publiek dat met hen mee opstapt. Ze spelen zelf een koraal. Zo krijgen we een dialectisch spel tussen het beperkte psychologisch leven van agressieve jongens en mannen en de zalvende kracht van de religie.

Ten slotte is er de meest onthutsende versie van Ola Mafaalani. De hele interpretatie wordt opgehangen aan een verzuchting van Shakespeare: het zou mooi zijn als het gelaat van iemand ook zijn ziel zou weerspiegelen. Mafaalani kan van hieruit een verbinding maken naar de hedendaagse politiek. Het gaat goed met de wereld, zo luidt het politiek discours, we zijn allen gezellige mensen. Vertrouw ons, wees niet bang. Om deze propaganda te ontcrachten laat Mafaalani de voorstelling beginnen met een groot feest. Uitzinnig dansende burgers, opgezweept door een dj. Doorheen de feestelijkheden loopt Macbeth met zijn vriend Banquo. Ze zijn twee 'toffe gasten'. Vooral Macbeth houdt het bij een brede glimlach. Hij staat dicht bij het publiek, komt zelfs een hand schudden. Zijn gelaat laat slechts één boodschap zien: hou van mij, u houdt toch van mij? Maar al deze vriendelijkheid belet hem niet om al zijn gruweldaden te plegen. Zo wordt dit een voorstelling over het masker en de waarheid. Meteen hebben we de meest verontrustende figuur van deze serie.

Wanneer op het einde de waarheid zich manifesteert, is er al lang geen muziek meer. Als Macbeth hoort dat zijn vrouw zich van kant heeft gemaakt, gaat hij op een stoel zitten, en spreekt hij de monoloog: *Life ... is a tale / Told by an idiot*. Het is de enige keer in al deze versies dat de woorden pijn doen, en dat we Macbeth in het gat van de leegte zien staren. Even later wordt dit door Mafaalani nog verscherpt: Macbeth zegt, met zijn bekende glimlach: "Zal ik eens een mop vertellen?" Meteen gaat het gat van de wanhoop en de zinloosheid verder open. De luciditeit, die Shakespeare Macbeth toedicht, wanneer deze het diepste punt van de mislukking heeft bereikt, wordt met volstrekte moderniteit tastbaar gemaakt. Macbeth zit zo diep aan de grond, dat hij even goed een mop vertellen kan. Meer is er dan niet te doen.

Zo hebben we, in de voorbije maanden van het jaar 2001, Macbeth retorisch afstandelijk geweten bij Pierre Bokma, demonisch gedreven gezien bij Steven van Watermeulen in Rotterdam, kleinburgerlijk en melodramatisch getourmenteerd meegemaakt in de Munt. Maar de enige Macbeth die zowel over Shakespeare, de macht, de morele keuze en de hedendaagse politiek wat te melden had, was *Macbeth* in Brussel. Alleen Mafaalani heeft ons kunnen doen voelen dat het opvoeren van deze tekst ontsprong aan een absolute noodzaak.

Naschrift: ook een Macbeth in Salzburg

Tijdens de laatste Salzburger Festspiele van Gerard Mortier stond ook *Macbeth* op het programma. De Spaans/Baskische regisseur Calixto Bieito had een keur Duitse acteurs tot zijn beschikking om een moderne *Macbeth* te maken. Voor een Vlaming was de verrassing groot: het concept leunde bijzonder dicht aan bij dat van Mafalaani.

Ook hier een grote party, maar dit keer duidelijk gesitueerd bij een bende parvenus. Het is merkwaardig hoe bij de vertaling naar vandaag toe de regisseurs bij de nieuwe beeldvorming de hedendaagse machthebbers buiten schot laten. De Schotse edelen zijn brutale jonge mensen, net de arbeidersklasse ontgroeid. Zij hebben hun nieuwe positie in de maatschappij te danken aan bendevorming. Het is alsof de obsessies over macht vandaag alleen in het gangstermilieu te vinden zijn.

Natuurlijk wordt aan koning Duncan geen enkele vorm van adel verleend. Duncan is een genietter, en rollebolt met Lady Macbeth. Het aspect van de feestvierder wordt zo sterk uitgewerkt (met dj inclus), dat, voor de moord voltrokken wordt, Duncan de scène domineert: tot dan is hij het belangrijkste personage (heerlijk vertolkt door Ronald Renner).

Bieito heeft van Macbeth een zeer viriele macho-man gemaakt. Hij mag echter ook heel lief zijn. Zo zien we Macbeth met de kinderen van Macduff stoeien in het water. Wanneer één van de jonge knaapjes uit een aquarium een vis steelt, dan komt Macbeth tussen om het arme dier aan zijn folteraars te onttrekken. Leuke man, dus. Tot hij overspoeld wordt door zijn angst om het eigen gezag te verliezen. Dan mag niemand hem in de weg staan. (Een leuk detail: de acteur die Macbeth speelt, Andreas Grothgar, stond ook in de cast van *Schlachten*. Het kan dan ook geen toeval zijn dat hij nu, met zijn kaalgeschoren knikker, sprekend op Luc Perceval lijkt.)

Bieito dikt de wreedheid aan, en een paroxistisch hoogtepunt wordt bereikt tijdens de moord op de vrouw van Macduff. De Spaanse regisseur maakt het nog wat erger door een uitgebreide familie aan jonge kinderen systematisch te laten uitmoorden. Het wordt virtuoos gedaan, met een realisme dat de overtuigingskracht van een film krijgt (bij elke opvoering blijken enkele Oostenrijkers op te stappen).

Tot aan deze moord kan je de lezing van Bieito volgen. Maar dan gaat de voorstelling uit de bocht. Er zijn allerlei dramaturgische ingrepen die niet alleen de intenties onduidelijk maken, maar ook zwaar gaan wegen op de spannings-

hoog. Plots is de hele party-sfeer weg, en lijkt ze op een stilistische fiorituur (dit in scherpe tegenstelling tot de opvoering in de bottelarij/KVS).

Het einde heeft een aantal verrassingen in petto: Macduff wil Macbeth niet van kant maken. De nieuwe koning levert zijn troonrede op zulk een stuntelige manier dat Macbeth hem gewoon neerschiet. Daarop wordt het spektakel afgerond met de verrijzenis van alle personages, en gezamenlijk zingen ze het lied, dat bij ons heel bekend is in de versie van Freek de Jonge: *Er is leven na de dood*. Natuurlijk denk je terug aan het feit dat Mafaalani precies dezelfde afronding had gekozen voor Brussel. Maar het lied van Willaert was een cynische commentaar op het gebeuren, terwijl het hier leuk bleef, terwijl je toch met het gevoel bleef zitten dat de regisseur een beetje wanhopig op zoek was naar een einde dat vanonder de traditie weg wilde komen. Shakespeare als dwang en een wat opzichterige mislukte opstand.

Zo is deze Salzburgse versie een goede illustratie van de strijd tegen de traditie. Dat hier uiteindelijk een nederlaag volgt, spruit voort uit de waanidee dat een politieke bespiegeling uit een vervlogen tijd, makkelijk kan omgebogen worden naar iets wat op onze maatschappelijke toestand slaat. Ach, na de G-8 en Genua lijkt dit erg een slag in het water. De echte uitdaging ligt elders.

Johan THIELEMANS

NOTEN

- 1 Als westerling aanvaard je deze optie, en veronderstel je dat het voor een Chinees publiek nog een levend theaterteken is. Of dit beeld van de dansende heks aansluit bij een echte vrees voor bovennatuurlijke krachten of ook reeds gereduceerd is tot een Chinese versie van een Disney-effect, kan ik niet nagaan. Alleen weet je dat binnen een boeddhistische sfeer de geest nog altijd als een realiteit wordt aanvaard.
- 2 De lezing van Mafaalani is in het algemeen fascinerend, maar op verschillende momenten ontspoord de voorstelling door een teveel aan vondsten en ideeën. Zo zal op zeker ogenblik de hele cast een stuk uit de opera zingen. Dat doet de inval aan duidelijkheid en zuiverheid inboeten.
- 3 Hij wordt hierbij wonderlijk geholpen door dirigent Antonio Pappano, die de noten van Verdi zo weet om te buigen, dat ze toch een tegendraadse, angstaanjagende klank krijgen - bij de uitvoering van deze partituur een zeldzaamheid.
- 4 Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Vol. 1, p. 272.
- 5 Bij het bespreken van het libretto met Piave, schreef een geïrriteerde Verdi de beroemde woorden: "Poche Parole, Poche Parole". In deze scène is hij blijkbaar zelf zijn gedragsregel vergeten. We hadden het hier veel beter met minder woorden kunnen stellen.

- 6 Hier levert Warner het bewijs dat hij zijn interpretatie stoelt op de tekst van Shakespeare, eerder dan op het libretto. In I, 2 vernemen we dat Macbeth het hoofd van de opstandeling Macdonwald heeft afgehakt en “fixed his head pon our battlements”.
- 7 In de Munt werd de tweede versie van de opera gebruikt die Verdi in 1865 voor Parijs schreef (al werd het ballet, gelukkig, weggelaten). Maar voor de climax van het verhaal werd er door Papano en Warner teruggегреpen naar de eerste versie uit 1847, waarbij Macbeth op de scène sterft. Om een moeilijk te achterhalen reden had Verdi dat in 1865 weggeknipt. Warner laat daarna het afgehakte hoofd van Macbeth zien, waarmee hij opnieuw teruggaat naar de tekst van Shakespeare (V, 9: Re-enter Macduff, with Macbeth’s head.).
- 8 Het blijft een schets omdat Gerardjan Rijnders geen dwingende greep op het geheel wist te krijgen. De contradicties tussen het heroïsch decor, het tobbede, kleine koningspaar en de klungelige ironie leidden tenslotte nergens heen. Zo bleek tenslotte dat het hier ging om het presenteren van een stuk Cultuur: Macbeth als voorbeeld van het ijzeren repertoire. Maar ergens was men de weg kwijtgeraakt, en probeerde men dit conservatief standpunt op te fleuren met wat humor. Met overbodigheid tot gevolg.
- 9 Wanneer Warner beweert dat Macbeth geen verheven taal gebruikt, dan heeft hij het duidelijk over de Engelse tekst. Daarin hoort hij een muziek van de lagere klassen. Het is deze overtuiging die in zijn voorstelling op alle niveaus doorwerkt. Het verklaart onder meer waarom de ‘troon’ van Macbeth zich ergens in de verlepte achterbuurten van pakweg Glasgow bevindt. Luistert men naar de muziek van Verdi dan krijgt men een ander beeld. Het is bijvoorbeeld een verrassend moment, wanneer Macbeth (Jean-Pierre Lafont) begint te zingen. Dit is de toon van de held met de hoge borst, een negentiende-eeuwse visie. De invulling van de figuur en de visuele context staan haaks op wat de muziek zo dwingend vertelt.